

MAGDALENA DZIADEK

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Stefan Kisielewski jako autor i krytyk muzyki współczesnej

Osobowość Stefana Kisielewskiego jako pisarza muzycznego, pianisty i kompozytora ukształtowały lata nauki w konserwatorium warszawskim. Kisielewski wstąpił do szkoły we wrześniu 1927 roku, a więc w momencie, kiedy w wyniku starań powołanego po przewrocie majowym referenta do spraw muzyki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Janusza Miketty urząd dyrektorski objął tam, za ledwie na trzy semestry, Karol Szymanowski. Moment ten jest powszechnie opisywany jako przełom w dziejach uczelni, dotąd rzekomo głoszącej „wsteczne” poglądy estetyczne i raczej zaściankowej. Pojawienie się Szymanowskiego w murach uczelni jej pedagodzy odebrali jako rewolucję, zaś wychowankowie – jako czas inicjacji do kuszącego świata moderny. Studentka i aktywistka Bratniej Pomocy Konserwatorium w czasach dyktury Szymanowskiego Maria Dziewulska pisała:

My młodzi patrzyliśmy na to przede wszystkim jako na pole gorejącej walki starego z nowym. I w takim krajobrazie widzieliśmy Szymanowskiego, który jak wielkie samotne drzewo na niemal pustym polu skupia na sobie wszystkie gromy ciskane na to, co było w muzyce nowością, odkryciem, awangardą, nowym pięknem... Dla nas on właśnie był symbolem naszych artystycznych marzeń, dążeń, umiłowań¹.

Idealnie współgra z tą wypowiedzią wielokrotnie już cytowane wyznanie Stefana Kisielewskiego:

Należałem do pokolenia muzycznej warszawskiej młodzieży, której dążenia, aspiracje i marzenia nierozzerwalnie złączyły się z tą wielką, sugestywną osobowością Karola Szymanowskiego, choćby trudno było stwierdzić bezpośrednie wpływy czy to stylistyczne, czy to intelektualne [...]. Szymanowski fascynował nas młodych kalibrem swej osobowości, intensywnością i powagą stosunku do muzyki, wszechstronnością uzdolnień, zainteresowań oraz wiedzy, co podziwialiśmy częstokroć także w jego wypowiedziach publicznych, w przemówieniach, odczytach, esejach. Jego walki o nową polską muzykę, która przezwyciężyć by mogła smutne dziedzictwo zaborów, śledziliśmy z zapartym

¹ M. Dziewulska, *Czasy Szymanowskiego w konserwatorium warszawskim. Wspomnienia opracowane w 1981 roku na podstawie poprzednich, opracowywanych w rocznicach 1957, 1977 r.* Maszynopis, Archiwum UMFC, bez sygnatury, s. 3.

tchem od końca lat dwudziestych aż po jego śmierć [...]. Powstała u nas i skryształizowała się wokół postaci wodza nowej muzyki cała specyficzna, a pełna blasku ekipa entuzjastycznych wykonawców, teoretyków czy pedagogów².

Warto już teraz zwrócić uwagę na zastrzeżenie co do realności wpływów stylistycznych i intelektualnych Szymanowskiego na młodych, zgłoszone przez Kisielewskiego w tym wspomnieniu, pisany z dystansu – cytowane zdania wyjęte są z przedmowy do tomu pism Szymanowskiego wydane w roku 1984. Można je potraktować jako zaproszenie do dyskusji na temat idei i programów artystycznych, które oddziaływały na kształtowanie się postawy Stefana Kisielewskiego jako kompozytora i krytyka.

W latach studiów Kisielewskiego, które przeciągnęły się do roku 1937 (po ukończeniu w roku 1934 teorii muzyki na nowo utworzonym po reformie konserwatorium Wydziale Teorii i Kompozycji³ kontynuował on jeszcze studia z zakresu pedagogiki fortepianowej w klasie Jerzego Lefelda oraz studia kompozytorskie w klasie Kazimierza Sikorskiego), w środowisku muzycznym trwała gorąca dysputa na temat nowej muzyki. Ogniskowała się wokół działalności Filharmonii Warszawskiej, której szefem był w latach 1925–1934 entuzjasta nowej muzyki Grzegorz Fitelberg, Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, działającej od roku 1935 również pod kierownictwem Fitelberga, a także wokół dorocznych festiwali Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, z których ostatni przed wojną odbył się w kwietniu 1939 roku w Warszawie. Do tego dochodzą oczywiście audycje Polskiego Radia (na jego antenie były transmitowane liczne koncerty i przedstawienia oper współczesnych z całej Europy), a także lektura prasy fachowej polskiej i zagranicznej. Rzeczywistość nowej twórczości poznawali warszawianie niejednokrotnie z pierwszej ręki – miasto odwiedzili w latach międzywojennych czołowi kompozytorzy europejscy: Igor Strawiński, Sergiusz Prokofiew, Maurycy Ravel, Sergiusz Rachmaninow, Bela Bartók, Dymitr Szostakowicz. Nową muzykę grywali polscy i zagraniczni wirtuozi. W Warszawie działało trzech pianistów – zadeklarowanych wielbicieli nowoczesnego repertuaru: jednym z nich był wolny artysta Artur Rubinstein, drugim – wykształcony w Wiedniu u Teodora Leszetyckiego pedagog warszawskiego konserwatorium Zbigniew Drzewiecki, trzecim – wychowanek Aleksandra Michałowskiego Jerzy Lefeld, profesor Stefana Kisielewskiego w tejże uczelni. W latach 30. XX wieku Drzewiecki stał się jedną z czołowych postaci konserwatorium. W wyniku jego starań do oficjalnego programu nauki na Wydziale Gry Fortepianowej, Organowej i na Harfie zostały wpisane (w roku 1937) reprezentujące kierunek modernistyczny utwory Szymanowskiego i Prokofiewa (tego ostatniego – *I Koncert fortepianowy*, *Wizje ulotne* i *Podszepty diabelskie*; *nb.* te ostatnie, stanowiące 4 część cyklu utworów fortepianowych op. 4, grał na swoim eg-

² S. Kisielewski, *Szymanowskiego pisma i wpływy*, [w:] K. Szymanowski, *Pisma*. t. 1, *Pisma muzyczne*, oprac. K. Michałowski, Kraków 1984, s. 5–6.

³ Wydział ten utworzono po reformie konserwatorium w 1932 r. – Kisielewski należał do pierwszego rocznika studentów, którym wydano dyplomy z teorii muzyki.

zaminie dyplomowym z fortepianu Stefan Kisielewski). Ci dwaj kompozytorzy byli przewodnikami dla odłamu młodego pokolenia kompozytorów sympatyzującego z moderną, każdy zresztą w innym zakresie. Szymanowski pełnił funkcję ideologa, zaś Prokofiew podpowiadał konkretne rozwiązania twórcze. Obaj byli kojarzeni z orientacją profrancuską, Szymanowski jako orędownik odświeżenia oblicza muzyki polskiej za pomocą impulsów romańskich, Prokofiew – jako twórca uważany za czołową postać rosyjsko-francuskiego neoklasycyzmu. W mniemaniu polskich kompozytorów, a także krytyków twórczość Prokofiewa całkowicie wyczerpywała problematykę neoklasycyzmu, który pojmowano w Polsce głównie jako antytezę romantyzmu – prądu podtrzymującego mit sztuki i artysty, promującego sztukę wielkich idei i wielkich uczuć. „Nikt tak jak Prokofiew nie pokazał nam, czym może być muzyka »odduchowiona«, »odbóstwiona«” – pisał po pierwszym warszawskim występie Prokofiewa w roku 1930 Karol Stromenger, zresztą przeciwnik Szymanowskiego. Gdzie indziej nazwał rosyjskiego kompozytora „artystą bez idei posłanniczych, bez tendencji innych, jak tylko artystyczne”⁴ oraz „konstruktorem, technikiem [który] nie buduje stanów duszy”⁵.

W czasach studiów Kisielewskiego przekonanie o nadejściu epoki antyromantycznej było już powszechne (dzielił je, aczkolwiek nieco przewrotnie, nawet Szymanowski⁶), choć odbywało się, zwłaszcza gdy dzielili je młodzi kompozytorzy, bez prób głębszego uzasadniania go w teorii i rzeczywistości kultury. Młodzi nie trudzili się poszukiwaniem genezy XX-wiecznego zerwania z romantyzmem w „odczarowującym świat” doświadczeniu wojennym, czy też procesach cywilizacyjnych, takich jak amerykanizacja miast, technicyzacja, demokratyzacja życia (czynili to za nich bardziej czytani w zachodniej literaturze krytycy, np. Stromenger czy Rytel). Słusznie powiada Rafał Ciesielski, komentując młodą polską myśl krytycznomuzyczną lat 30., próbującą dokonać rewizji tradycji romantycznych, że przekonanie o odejściu czasów romantycznych było tu jedynie zabiegiem prowadzącym do bardzo prostej definicji współczesności, bazującej na dwóch przesłankach: utożsamieniu romantyzmu z XIX wiekiem, a więc z odchodzącą w cień przeszłością, oraz sprowadzeniu antyromantyzmu z piedestału idei do wymiaru praktycznego,

⁴ K. Stromenger, *Muzyka. Koncert S. Prokofiewa*, „Gazeta Polska” 1930, nr 141, s. 6.

⁵ K. Stromenger, *Koncerty*, „Gazeta Polska” 1934, nr 98, s. 4.

⁶ W zeszycie monograficznym „Muzyki” *Muzyka współczesna z 1930 r.* przedrukowano fragment tekstu Szymanowskiego *Romantyzm w muzyce* [pierwodruk w: „Droga” 1929, nr 2], w którym czytamy: „W samej rzeczy też, owe usiłowani[a] stworzenia nowego frontu w sprawach sztuki idą dziś wyraźnie po linii »antiromantycznej«. Muszą też z natury rzeczy odpowiadać jakiejś niewątpliwej zawartości psychologicznej dzisiejszego człowieka. Modne określenie »nowa rzeczowość« (die neue Sachlichkeit) może być rozumiane dialektycznie w dwojaki sposób: albo jako zastosowanie sztuki do płaskości dzisiejszego życia (to *plaskie* stosowanie sztuki istniało zresztą w każdej epoce), i na tem oprzećby można jej antiromantyczny charakter, lub wprost przeciwnie: jako dążenie do *absolutnej*, ponadepokowej wartości dzieła sztuki, też w zasadzie *antiromantycznej*. Pomiedzy owemi biegunami życia: punktem wyjścia pospolitej codzienności i dalekim do osiągnięcia ideałem, rozgrywa się wewnętrzny dramat twórczego artysty, poszukującego miary i wagi możliwych do osiągnięcia wartości” (s. 10).

warsztatowego (Ciesielski pisze o nim jako o kategorii estetyczno-stylistycznej)⁷. Pogląd ten ilustruje autor fragmentem wypowiedzi Stefana Kisielewskiego z roku 1937, zaczynającym się od stwierdzenia, że „romantyzm był najdalszym i najbardziej obcym współczesnemu pojmowaniu i współczesnemu smakowi kierunkiem muzycznym”⁸. Owe „obce” pierwiastki to zdaniem Kisielewskiego poważne przeżycia, patos i liryzm, a z pierwiastków ściśle muzycznych – płynne rytmy, rozlewne, śpiewne melodie, rozbudowana chromatyczna harmonika, gęsta instrumentacja:

Zapraǳiliśmy prostych [...] parzystych rytmów, suchych, zgrabnych, klasycznych – czytamy dalej u Kisielewskiego – zapraǳiliśmy zwięzłości, humoru, ruchu, „cienkiej” faktury, brutalnych na pozór i niepoważnych efektów, instrumentacji barwnej ale kostycznej [...] różnych zgrzytów, chichotów, skrzeczących trąbek i waltorni, wyrafinowanej groteski i perkusyjnej raczej tematyki; zapraǳiliśmy wreszcie przejrzystej formy, prostej, ale kubistycznie „nielogicznej” harmonii, rzeczowości i opanowania⁹.

Powyższa charakterystyka idealnie pasuje do muzyki Prokofiewa, o której pisze Kisielewski w tym samym artykule, że jest ona, jako reprezentacja „rosyjsko-francuskiego antyromantyzmu”, „istotą”, „naczelnym i charakterystycznym prądem muzyki współczesnej”¹⁰. Młody adept sztuki kompozycji oddał się z zapałem wcielaniu tego przekonania w życie, tworząc utwory, które są wiernym naśladownictwem estetyki Prokofiewowskiej, chociaż oczywiście nie dorównują, jako dzieła młodzieńcze, poziomowi inwencji i warsztatu oryginału, lecz stanowią jego uproszczoną, w gruncie rzeczy, zbanalizowaną kopię (dotyczy to zwłaszcza sfery faktury oraz harmoniki). W każdym razie, inspiracje Prokofiewowskie i, ogólniej, „rosyjsko-francuskie” nie uszły uwadze profesora konserwatorium Piotra Rytla, pierwszego nauczyciela harmonii Kisielewskiego oraz konserwatywnego recenzenta. Napisał on w sprawozdaniu z koncertu dyplomowego konserwatorium w roku 1937, podczas którego została wykonana nieistniejąca już orkiestrowa *Uwertura* Kisielewskiego:

Kisielewski to trochę *enfant terrible*. Widział, co się dzieje w partyturach Strawińskiego i Prokofiewa – zwłaszcza w nowszych – poznał działanie (może o charakterze nieco patologicznym?) jednostajnego rytmu i jego powtarzań, nabrał swobody w operowaniu kolorystyką instrumentów poszczególnych (ale nie ich kojarzeń złożonych!) i napisał wesołą, pogodną, bez pretensji metafizycznych, dobrze brzmiącą uwerturę¹¹.

Konstanty Régamey, kolega Kisielewskiego z konserwatorium, skonstatował, że utwór „ma ten charakterystyczny już i dla poprzednich kompozycji Kisielewskiego

⁷ R. Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005, s. 441.

⁸ S. Kisielewski, *Oblicze duchowe muzyki współczesnej*, „Muzyka Polska” 1937, nr 7–8 (cyt. za: R. Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego...*, s. 441–442).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ P. Rytel, *Życie muzyczne stolicy*, „Kultura” 1937, nr 24, s. 8.

przekorny, trochę kanciasty charakter”¹². Żaden z krytyków nie uwydatnił jeszcze jednej wspólnej z Prokofiewem cechy muzyki Kisielewskiego, która z czasem stała się jej cechą wyróżniającą, a mianowicie tkwiącego w niej pierwiastka humoru, z tym że humor Kisielewskiego był zupełnie innego gatunku: nie sarkastyczny, biorący się z dystansu i łamania konwencji, lecz swojski, jowialny, czerpiący z motywów muzyki trywialnej. Czy wolno traktować predylekcję do cytowania banalnych melodyjek, wszechobecną w młodzieńczej twórczości Kisielewskiego, jako wynik przebywania w charakterystycznym „pejzażu dźwiękowym” międzywojennej Warszawy, w którym muzyka popularna, powszechnie grywana w ogródkach kawiarniach, a także emitowana przez radio, egzystowała jako równouprawniony element całości? Czy może stąd wzięło się późniejsze, tak dobitnie artykułowane przeświadczenie Kisiela o równouprawnieniu muzyki rozrywkowej, a nawet o jej reprezentatywności jako wytworu współczesnego świata? Czy może wystarczy wskazać na osobowość kompozytora, znanego z towarzyskiego usposobienia, jako źródło jego sympatii dla „Umgangsmusik” – („muzyki towarzyskiej” – jak nazywał muzykę trywialną Heinrich Bessler)? Nie próbując rozstrzygnąć tej zagadki, trzeba na razie powiedzieć, że inspiracje muzyką towarzyską, czy też użytkową, miały zrazu u Kisielewskiego wymiar bardzo ograniczony: nie próbował włączać do swojej muzyki jazzu (i w ogóle wypowiadał się chłodno na temat możliwości wpływów jazzowych w muzyce wysokiej¹³), koncentrował się natomiast na najprostszych modelach pieśni powszechnej oraz na wzorach polskich tańców ludowych (przy czym brak jakichkolwiek podstaw, by rozumieć obecność stylizacji ludowych w muzyce Kisielewskiego jako akces do muzyki narodowej, mocno propagowanej w międzywojniu, chodzi raczej o efekt „lekkości” i demonstracyjnie odchodzącego od romantycznego idiomu tematu nasyczonego symboliką i ekspresją, wnoszącego do kompozycji potencjał tak zwanej problematyki¹⁴). Typowy, dość bezceremonialny sposób czerpania przez kompozytora z muzyki ludowej ukazuje *Danse vive* z roku 1939, utwór oparty na banalnej „ludowawej” (termin Kisielewskiego¹⁵) melodyjce w typie krakowiaka, której oczywistą tonalność dur-molową tuszują „ostre, ale »legalne« dysonanse”.

¹² K. Régamey, *I popis absolwentów konserwatorium*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 26, s. 7.

¹³ Za wartościową stylizację jazzu uważał głównie dzieła Igora Strawińskiego z *Hebanowym koncertem* na czele. W kultowych stylizacjach George’a Gershwina wykrył natomiast brak „synchronizacji” elementu jazzowego z „wymaganiami formy koncertowej” (*Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 26, s. 5).

¹⁴ W recenzji utworu Grażyny Bacewiczówny, wykonanego w Krakowie w 1945 r., przywołuje Kisielewski pojęcie „lekkości tematycznej” obok innych cech konstytutywnych polskiego neoklasycyzmu, ukształtowanego jakoby pod wpływem paryskiej nauczycielki Polaków, Nadii Boulanger: precyzji i przejrzystości technicznej, żywej, prostej rytmiki i tonalnej zasady harmonicznego (*Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 20, s. 8).

¹⁵ Użyty jako określenie tematu *Sinfonietty* Tadeusza Bairda w recenzji *Życie muzyczne*, „Grupa 49”, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 4, s. 7.

Przykład 1: Stefan Kisielewski, *Danse vive* – t. 19–22



Słowo „legalne” biorę także z jednej z powojennych recenzji Kisielewskiego, gdzie zostało użyte do zdefiniowania analogicznej procedury zastosowanej przez Zygmunta Mycielskiego¹⁶. „Legalne” dysonanse (zwane też często „przyprawami”) nie naruszają tradycyjnej logiki harmonicznego, jedynie „pikantnie” barwią tradycyjne współbrzmienia. Tym różnią się od dysonansów Prokofiewowskich, które służą do łamania tonalności bądź budowania układów politonalnych. Podobna różnica dotyczy rytmiki obu kompozytorów: kanciastość i przekorność rytmów Prokofiewa zostaje przez Kisielewskiego zniwelowana w trosce o zachowanie „neoklasycystycznych” ideałów precyzji i prostoty”. Nieregularności ustępują lubianej przez Kisielewskiego motoryce; monotonna narracja typu *perpetuum mobile* nabiera akcentu „witalistycznego” w zestawieniu ze „skandowanymi” akordami warstwy towarzyszącej figuracjom:

Przykład 2: Stefan Kisielewski, *Danse vive* – t. 40–41



¹⁶ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 38, s. 7.

W punkcie kulminacyjnym pojawiają się charakterystyczne rytmy „militarne” o genezie marszowej:

Przykład 3: Stefan Kisielewski, *Danse vive* – t. 81–82



Ogólnie rzecz biorąc, inwencja utworu prezentuje się jako skromna. Skromność ta, nadająca utworowi rys rzemieślniczy, może być odczytana jako rezygnacja z postawy artystowskiej, a więc kolejny składnik ideologii neoklasycznej w wydaniu polskim. Z perspektywy czasu Kisielewski określił swoją postawę twórczą właśnie jako rzemieślniczą¹⁷.

Cytowałam już wypowiedź Kisielewskiego z roku 1937, zawierającą charakterystykę neoklasycyzmu. Owa charakterystyka ściśle współgra z opisanymi wyżej cechami *Danse vive* i wielu późniejszych utworów kompozytora, można więc uznać je za świadomą realizację przyjętego programu artystycznego. Czy jednak program ów w pełni determinował postępowanie Kisielewskiego jako krytyka muzycznego? Małgorzata Gąsiorowska twierdzi, że w jego przypadku „kompozytor, teoretyk i krytyk »szli łeb w łeb«, jedną wyznając wiarę”¹⁸. Czy aby na pewno?

Argumenty przeciw odnalazłam w codziennych recenzjach muzycznych pisanych przez Kisielewskiego w „Tygodniku Powszechnym” w latach 1945–1950. Wybór tego akurat, dość wąskiego okresu nie wyniknął z konieczności posłużenia się historyczną cezurą oddzielającą okres względnego liberalizmu od czasów stalinowskich. Recenzje muzyczne Kisielewskiego z tych lat rzadko bowiem zawierały odniesienia do polityki; jako opozycjonista wyzywał się autor gdzie indziej; w recenzjach muzycznych publikowanych na łamach „Tygodnika Powszechnego” pojawiły się jedynie odpryski toczonej w publikowanych równolegle na łamach tego pisma felietonach walki z realizmem socjalistycznym¹⁹ oraz – na zasadzie przekory,

¹⁷ Por. D. Jasińska, *Kisielewski Stefan*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 92.

¹⁸ M. Gąsiorowska, *Kisielewski*, Kraków 2011, s. 158.

¹⁹ Ich serię otwiera artykuł *Czy istnieje muzyka dla mas?* opublikowany w trzecim numerze „Tygodnika Powszechnego” z 1945 r. Autor przeprowadził tam błyskotliwą obronę sztuki elitarniej, zakorzenionej w określonej hierarchii społecznej, jako porównawcze argumenty przytaczając hierarchiczną organizację życia mrówek oraz takąż strukturę Komunistycznej Partii ZSRR.

tudzież z potrzeby znalezienia tematu do pisania w sezonie ogórkowym – kontestujące ówczesne nastroje antyniemieckie wypowiedzi w obronie muzyki Richarda Wagnera i Richarda Straussa²⁰.

Wydzielając grupę recenzji z pierwszych roczników „Tygodnika Powszechnego”, nie miałam również potrzeby wyodrębnienia zbioru recenzji publikowanych przed zamknięciem pisma, lecz kierowałam się świadomością, że Kraków powojennego pięciolecia był widownią pierwszych wykonanń większości nowych utworów polskich, a owe prawykonania stały w centrum uwagi zarówno Kisielewskiego krytyka, jak i Kisielewskiego kompozytora. Przez estradę krakowskiej filharmonii, kierowanej w latach 1945–1950 kolejno przez Zygmunta Latoszewskiego i Waleriana Biedajewa, przewinęły się dzieła dwóch pokoleń kompozytorów, reprezentujących bogactwo postaw estetycznych – od zdecydowanie konserwatywnej, jak Feliksa Nowowiejskiego, do niebezpiecznie awangardowej, choćby Witolda Lutosławskiego. Z wachlarzem problematyki wnoszonej przez tych twórców, jak również sporadycznie wykonywanych w Filharmonii Krakowskiej kompozytorów zagranicznych, musiał się uporać Kisielewski krytyk, a oczywiście nie wszystkie problemy rozwiązywało dotychczasowe wyznaczenie estetycznej wiary, bazujące na idei antyromantycznej i przekonaniu o „jedynej słuszności” drogi, którą obrali polscy neoklasycy. Już w jednym z pierwszych „Tygodnikowych” tekstów, komentującym koncert krakowskich filharmoników w sezonie 1945/1946, na którym wykonano utwory drugorzędnych kompozytorów angielskich, Kisielewski, jakby siłą przekory, zadeklarował wiarę w oryginalność twórczości i wyłożył ją, stylizując swoją wypowiedź na pisma romantyków. „Słowo twórczość oznacza [...] tworzenie nowych wartości, nie zaś posługiwanie się paletą środków obiegowych i wytartych” – czytamy we wspomnianym tekście. Arsenał użytych na obronę twórczości dodatkowych określeń, takich jak: prawdziwa, ważka, bezkompromisowa, odkrywca, indywidualna stanowczo nakierowuje na tradycyjne myślenie o sztuce jako rezerwarze treści istotnych, przefiltrowanych przez osobowość artysty – kogoś wyjątkowego, naznaczonego iskrą bożą. Po drugiej stronie definicji stawia Kisielewski negatywy: poprawność, obiegowość, eklektyzm oraz sławne „przekombinowanie”, to jest przerost środków nad tak zwaną treścią, które to pojęcie zapożyczył pisarz od przeciwników modernizmu muzycznego – głosicieli kryzysu XX-wiecznej twórczości, którzy działali na początku tego stulecia. Wytoczenie takich argumentów miało niewątpliwie na celu polemizowanie z twórcami dzieł nieudanych. W przypadku dzieła reprezentującego wielką wartość zarówno eklektyzm, jak i przerafinowanie techniczne, obecność retoryki czy patosu była przez Kisielewskiego wybaczana ze względu na obecność u twórcy wysokich aspiracji, udokumentowanych najwyższą doskonałością warsztatu²¹. Termin „aspiracje” – bez wątpienia wywodzący się z kręgu romantycznej myśli o muzyce jako żywiole przeciwnym rzemieślnictwu,

²⁰ Między innymi artykuł Ryszard Strauss, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 38, s. 3.

²¹ W ten sposób potraktował Kisielewski II Symfonię Bolesława Woytowicza (*Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 9, s. 7).

powraca w recenzjach muzycznych Kisielewskiego nader często. Niejako automatycznie pojawia się w ramach charakterystyki uznanych przez niego mistrzów, np. Szymanowskiego. Sam Kisielewski jako krytyk wykazuje wysokie, właściwe postawie romantycznej aspiracje: do zgłębienia tajemnicy muzyki, rozwikłania zagadki jej sensu i wartości. Do mówienia o muzyce ponad muzyką. Do wpływania na losy sztuki, pośredniczenia między twórcą i odbiorcą. Jako kompozytor jest Kisielewski modernistą, lecz jako krytyk – klasykiem. Te rodzaje aktywności nie są u niego komplementarne. Mechanizm to zresztą powszechnie znany, związany z odmiennością ról twórcy i krytyka, czyli odbiorcy. Kompetentnie opisał go swego czasu Janusz Sławiński, nawiązując do Jausowskiej koncepcji horyzontu oczekiwań kształtującego mechanizm recepcji²².

Kisielewski musiał sobie zapewne uświadamiać dwoistość własnych ról w muzyce. Świadczy o tym upór, z jakim starał się owe role wtórnie uzgadniać, budując dyskurs bazujący na priorytecie własnego gustu kompozytorskiego. Problem w tym, że kryterium gustu działało u niego dobrze tylko jako dzwonek alarmowy, w sytuacjach, gdy ganił jakieś, jego zdaniem, nieudane utwory czy rozwiązania. Zawodziło natomiast całkowicie tam, gdzie szło o rozpoznanie światów muzycznych od własnego gustu odległych.

O guście Kisielewskiego informują teksty, w których notorycznie konkurują z sobą pozytywy, takie jak czystość i bezkompromisowość twórczości, równowaga stylistyczna, autokrytycyzm, powściągliwość i dyscyplina twórcy, z negatywami: eklektycznością, konwencjonalnością, skłonnością do kompromisu i łatwizny, nade wszystko zaś pretensjonalnością i obecnością „efekciarstwa” obliczonego „na reżyserię wrażenia publiczności”²³. „Efekciarstwo” to kolejne zapożyczenie terminologiczne z dysputy o kryzysowym obliczu modernizmu muzycznego toczonej na Zachodzie Europy i w Polsce na początku XX wieku. Uczestnicy tego dyskursu przeciwstawiali mu szczerość i autentyzm. U Kisielewskiego pojęcie szczerości się nie pojawia, natomiast czytamy – i to często – o autentyzmie. Recenzując *III Kwartet smyczkowy* Romana Palestra, krytyk wyróżnił w nim fragmenty „robione” (w domyśle – sztuczne, obliczone na efekt, i to efekt o charakterze retorycznym) oraz te, które „biorą” od razu autentyzmem rodzaju i temperamentem²⁴. Słowo „biorą” wprowadza nas na teren psychologii odbioru. Badając wartość słuchanych utworów, Kisielewski nader często korzysta z probierza „brania”, czyli umiejętności wciągnięcia słuchacza w grę, która się toczy jako utwór. Zdaniem krytyka, utwór „bierze” po pierwsze wspomnianym „autentyzmem rodzaju”. To mgliste wyrażenie oznacza zgodność realizacji z obraną konwencją tudzież – w wersji bardziej abstrakcyjnej – „zamierzenie i osiągnięcie zharmonizowane ze sobą bez reszty”²⁵.

²² J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971.

²³ Określenia wyjęte z tekstu o *I Symfonii* Andrzeja Panufnika, [w:] S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 38, s. 7.

²⁴ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 41, s. 6.

²⁵ Opinia o *Uwerturze* Antoniego Szałowskiego, [w:] S. Kisielewski, *Życie muzyczne...*

Owa harmonia, źródło „czystości” twórczości nie jest jednak warunkiem wystarczającym do wytworzenia w słuchaczu gotowości do otwarcia się na komunikat, którym jest utwór. Do tego potrzebne są jeszcze dodatkowe warunki. Ich rodzaj informuje już ściślej o indywidualnych preferencjach Kisielewskiego jako kompozytora. Lubi on w muzyce witalność, żywiołowość, temperament, lubi, gdy utwory są ciekawe pod względem treści i formy oraz „spontaniczne”²⁶. Najwyższy stopień efektywności ma utwór-fajerwerk – tym superlatywnym określeniem obdarzył krytyk *Uwerturę* Bacewiczówny, zresztą skrytykowaną za błahość tematyki oraz zdawkową, „beztreściwą” ruchliwość²⁷. Preferowanie charakterów muzycznych z grupy „konkretnych”, takich, którymi „można się najeść” (określenie artysty²⁸), powoduje odrzucenie muzyki o proweniencjach impresjonistycznych, jak również neostylistycznych. Na tej zasadzie pod ciętym piórem krytyka „padają” utwory o stylistyce nawiązującej do francuskiej Grupy Sześciu. *Aubade* Michała Spisaka – ów utwór, którym „nie można się najeść”, jest taki, dlatego że:

nuży przesadnym neoklasycyzmem. Trochę to już estetyzująca zabawka, nie dzieło z krwi i kości, oddychające pełną piersią. Emanuje z tego utworu „francuskość” w gorszym tego słowa znaczeniu – precyzyjne arabeski rysowane na chłodno, łagodna, stylizowana na dawność harmonia²⁹.

Kisielewski zdecydowanie przekłada *genre* tak zwany „charakterystyczny” nad liryczny czy patetyczny, czego przykład mamy w omówieniu koncertu, na którym wykonano utwory Johanna Brahmsa (jak pisze Kisiel – „niepotrzebne, nieważne, nużące ogromnie, walące dźwiękiem jak obuchem po zmęczonej głowie”) nad charakterystyczny właśnie poemat Paula Dukasa *Uczeń czarnoksiężnika*³⁰. Lubi też pisarz, gdy utwór ma czytelną formę, która jest wynikiem istnienia u kompozytora „inwencji formotwórczej”³¹ i którą śledzi się „z napięciem”³². To kryterium, użyte w recenzji granej w Polsce i przed wojną *Symfonii* Wasilija Kalinnikowa, można wiązać z pojmowaniem formy muzycznej jako dynamicznego procesu, typowym dla przedwojennego warszawskiego środowiska kompozytorskiego, do którego dotarły sugestie radzieckiej muzykologii promującej takie właśnie ujęcie (myślę tu o pracy Borysa Asafiewa *Muzykalnaja forma, kak process*; nie ma co prawda dowodów na to, by książkę tę polecano w konserwatorium warszawskim, niemniej Asafiew systematycznie publikował na łamach czołowego pisma muzycznego tej doby – „Muzyki” redagowanej przez Mateusza Glińskiego).

²⁶ O *Konercie fortepianowym* Tadeusza Szeligowskiego, [w:] S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 22, s. 7.

²⁷ S. Kisielewski, *Otwarcie Filharmonii Krakowskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 42, s. 11.

²⁸ Użyte w stosunku do *Aubade* Michała Spisaka, [w:] *ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 18, s. 7.

³¹ Uwaga o *Wariacjach na temat Paganiniego* Witolda Lutosławskiego, [w:] S. Kisielewski, *Muzyka narodowa i próby obrazoburstwa*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 50, s. 8.

³² S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 19, s. 7.

Na dynamiczny charakter formy składa się u Kisielewskiego nie tylko sam „proces”, czyli wartkość czy potoczystość narracji, ale także sensowny, przekonujący sposób powiązania formy i treści utworu. Bacewiczówna została przez niego skrytykowana jako autorka *I Symfonii* za skutecznianie „szarej roboty” – mechaniczne wypełnianie formy fragmentami „pustymi”³³. Na pytanie, co to jest muzyka „pusta”, odpowiada Kisielewski w innej recenzji, dotyczącej *III Kwartetu smyczkowego* Romana Palestra. Czytamy tam, że narracja jest „niby bez zarzutu”, lecz brak w niej „czegoś nieuchwytnego”, bez czego utwór jest udawaniem muzyki. Owo „nieuchwytnie” to inwencja tematyczna. Tematy Palestra są zdaniem pisarza „wymyślone”, bez uroku i wewnętrznej energii³⁴. We wspomnianej recenzji symfonii Bacewiczówny powraca też zarzut efekciarstwa – kreowania fragmentów muzyki „sztucznie podnieconych”.

Ostatecznym kryterium, które generuje przytoczone zarzuty, jest kryterium równowagi, zarówno w obrębie samej formy, jak i w relacji formy i treści. Oba te czynniki winny wzmacniać się nawzajem, to jest „służyć jednemu celowi”. To ostatnie pouczenie pojawia się w recenzji *I Symfonii* Witolda Lutosławskiego, która była dziełem przełomowym w historii muzyki polskiej – wносиła wiele rozwiązań typowych dla muzyki awangardowej, przede wszystkim w zakresie formy i brzmieniowości. W owym momencie przełomowym Kisielewski zastrajkował: „Dość, nie wiem, o co chodzi!”. Słowa te kończą tekst, w którym mowa o braku prostoty i proporcji, „obsesji zmienności”, a nawet – „przeroście smaku” u Lutosławskiego³⁵.

Symfonia Lutosławskiego okazała się na szczęście – tymczasowo – jedynie wybrykiem. Poszły za nim w następnych latach wykonania dawniejszych, „grzeczniejszych” jego utworów, np. *Wariacji na temat Paganiniego*, co do których nie miał Kisielewski żadnych zastrzeżeń. Również inni młodzi, w tym debiutująca w roku 1949 Grupa 49 (Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, Jan Krenz) nie zaniepokoiła krytyka nowatorskimi fanaberiami, a wręcz przeciwnie, wydaje się, że rozczarowała ich brakiem. Od roku 1948 nie użył Kisielewski w swoich recenzjach ani razu słowa „obrazoburstwo”, i nie można tego traktować jako dowodu oswojenia się pisarza z awangardowymi dążeniami kompozytorów, lecz trzeba to uznać za potwierdzenie stabilizującego się *status quo* młodej polskiej twórczości, która z (braku) rozpędu tudzież niewykluczonej presji realizmu socjalistycznego stawiała się coraz bardziej ugrzecznioma, bezproblemowa, a nawet do pewnego stopnia konserwatywna. Tak przynajmniej wyglądało to w oczach czujnego krytyka, który zaczął wówczas – nie tracąc nieufności do muzyki klasyczno-romantycznej, a przynajmniej niektórych jej przejawów³⁶ – reagować wręcz alergicznie na dzieła, które reprezentowały jego

³³ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 19, s. 7.

³⁴ S. Kisielewski, *Muzyka narodowa i próby obrazoburstwa...*

³⁵ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 27, s. 11.

³⁶ Ofiarą „zasadniczego” antyromantyzmu Kisielewskiego padły w 1949 r. m.in. *IV Symfonia* Roberta Schumanna jako „produkt nieodwzajemnionej miłości, jaką żywił ten kompozytor do muzyki symfonicznej” (*idem*, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 14, s. 7) i *IX Symfonia* Ludwika van Beethovena, której finał określił Kisielewski jako „utwór o inwencji dość tuzinkowej,

własny, do niedawna gloryfikowany program – neoklasycyzmu w uproszczonym, antyemocjonalnym, konstruktywistyczno-rzemieślniczym wydaniu.

Narzędzia i sposoby realizowania sądów o nowych utworach już wtedy tworzyły stabilny model. Po stronie wartości niezmiennie stawiał Kisielewski: inwencję, pomysłowość, indywidualność, „potencję” twórczą³⁷, ambicję zdolność epatowania ekspresją wzbudzającą „wrażenia” u słuchacza, po przeciwnej stronie – błahość, banalność, brak ambicji, zastępowanie braków inwencji wystudiuowanymi efektami, przerost formy nad treścią, „gadulstwo”³⁸ i technicyzm. W języku krytyk muzycznych Kisielewskiego pojawiają się wówczas – obok już wcześniej wprowadzonych porównań i metafor (na przykład charakterystycznych skojarzeń kulinarnych³⁹) nowe określenia, towarzyszące ujęciom obrazującym zasygnalizowany przełom w myśleniu o nowej polskiej twórczości, popadającej – zdaniem krytyka – w konwencjonalizm i łatwiznę. Wśród zarzutów odnoszących się do konkretnych utworów znalazła się m.in. tak lubiana przez Kisielewskiego kompozytora „natrętna motoryczność”⁴⁰, a w recenzji *Sinfonietty* Bairda skrytykowane zostały – już ogólniej – eklektyzm i konwencjonalność jako taka:

Wszystko tam ekonomiczne [...]. Ani o jedną frazę za dużo czy za mało; inwencja zwarta i płynna, przejrzysta, świadome i przejrzyste rozmieszczenie kontrastów, harmonijny, pełen równowagi stosunek pomiędzy linią tematyczną a szatą instrumentalną, słowem – utwór zapięty na ostatni guzik⁴¹.

Ostatecznie jednak ujawnia się „mała ważkość zawartego w muzyce ładunku emocji oraz eklektyzm języka dźwiękowego”, zaś kompozytor jawi się jako ten, kto „nie umie na razie powiedzieć nic nowego ani własnego, nic bardziej frapującego i ważkiego”⁴².

Podobnie Serocki: ocenione w tejże recenzji jego *3 melodie kurpiowskie* to zdaniem Kisielewskiego:

Robótka muzyczna [...] nosząca znamiona pracy stosowanej – nie są to dzieła, w których autor chciałby powiedzieć coś od siebie, lecz raczej studia techniki i smaku [...]. [Serocki] miesza twórczość z rzemieślnictwem⁴³.

technicznie i formalnie chybiony, jako – nastrój – prymitywny, po prostu nie dość wybredny” (*idem*, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 18, s. 8).

³⁷ Odnalazł ją autor w *II Symfonii* Chaczaturiana (S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 14, s. 7).

³⁸ Wyraz użyty dla scharakteryzowania *Kwintetu dętego* Spisaka (S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 42, s. 11).

³⁹ O *Uwerturze śląskiej* Mycielskiego: „utwór w sumie jakiś niedopieczony czy niedogotowany [...]”. Kompozytor nie dał mięsa ani sosu. Chudo było” (S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 41, s. 17).

⁴⁰ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 42, s. 1.

⁴¹ S. Kisielewski, *Życie muzyczne* – „Grupa 49”..., s. 7.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

Co innego Krenz, który już wcześniej zasłużył na pochwałę Kisielewskiego jako autor *Sonaty na obój i fortepian* „mając[ej] na celu uniezależnienie się od pewnych, nieraz natrętnych współczesnych konwencji stylistycznych [...] i ukazanie oblicza własnego”⁴⁴.

Powtarzającym się w recenzjach Kisielewskiego z lat 1949–1950 zarzutom ulegania polskich kompozytorów konwencjonalizmowi oraz zniżaniu się ich dzieł do poziomu sztuki stosowanej towarzyszy zarzut największy – dotyczący ustępstw estetycznych, „pójścia na łatwiznę” i „słodzenia”. Pechowy zbieg okoliczności sprawia, że jego główną adresatką staje się Grażyna Bacewiczówna. „Bacewiczówna pisze dużo i łatwo, może nawet nieco za łatwo” – zrazu ostrożnie nadmienia krytyk⁴⁵, ale już w następnej recenzji, dotyczącej *Rapsodii* warszawskiej kompozytorki, kręci nosem bez ogródek: „Cacy, cacy, ale samym miodem żyć nie sposób, a my już nie dzieci”⁴⁶.

Na szczęście, prawykonaną w październiku 1950 roku *IV Sonatą na skrzypce i fortepian* zrehabilitowała się artystka w oczach swego dawnego konserwatoryjnego kolegi:

Bacewiczówna dawno już pozostawiła za sobą ową »modernistyczną« (w złym rozumieniu tego słowa) konwencję, nakazującą pisać utwory dość powierzchownie »neoklasyczne«, groteskowe, pełne motorycznego ruchu i mechanicznych, uporczywych, stylizowanych figurek rytmicznych [...]. Od tego czasu autorka przeszła daleką drogę, którą scharakteryzować by można zdaniem Kochanowskiego: »Weźmy przedsię myśli godne siebie...«⁴⁷.

Cytowany fragment pochodzi z ostatniej recenzji muzycznej Kisielewskiego, jaka ukazała się przed zamknięciem „Tygodnika Powszechnego” z końcem roku 1950. Tym bardziej wydaje się ten tekst symboliczny – jako pożegnanie z epoką beztroskich młodzięcych wyznań artystycznej wiary i wejście w epokę dojrzałości. Rozpoznanie i odrzucenie naiwności neoklasycznego programu uczyni z Kisielewskiego krytyka kompetentnego, nie tylko w sensie doświadczenia, ale przede wszystkim uniezależnionego od predylekcji, jakie będzie nadal okazywał jako autor utworów utrzymanych w czystym duchu polskiego neoklasycyzmu: naiwnych, rzemieślniczych, mechanicznych.

⁴⁴ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 15/16, s. 14.

⁴⁵ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 48, s. 7.

⁴⁶ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 9, s. 11.

⁴⁷ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 41, s. 7.